

ESCRITURA PARA EL TÚNEL
(ACERCA DE *EL HOMBRE PERDIDO*
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA)

JOSÉ ENRIQUE SERRANO ASENJO
Universidad de Zaragoza

TEORÍA DE LA NOVELA Y TEORÍA DE LA NEBULOSA

«Todo lo que sucede en el mundo es unánime y el mundo vive de esa unanimidad»¹. Ramón Gómez de la Serna subrayaba así en el final de *El hombre perdido* la unidad del universo contemporáneo. Esta novela ha sido considerada como la cúspide de la visión literaria global y de la creatividad de su autor en la única monografía existente sobre los textos «de la nebulosa»², pero otros juicios previos avalan su lugar de excepción en la trayectoria del escritor madrileño. Camón Aznar³ opinó lo mismo y sabemos que Julio Cortázar tuvo las desventuras del «hombre perdido» como

¹ R. Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 211. La primera edición, cuyo prólogo cito más abajo, apareció en Buenos Aires en 1947. Desde ahora las páginas tras las citas remiten a la edición española. Sobre el título de la obra hay que decir que dos textos mencionados en *El novelista* demuestran el interés del escritor por la «perdición». Son *El niño perdido* y *El inencontrable*. Vid. R. Gómez de la Serna, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1.ª ed. 1923), pp. 174 y 195. Todas las citas que se hagan de esta novela pertenecen a dicha edición.

² M. González-Gerth, *A labyrinth of imagery: Ramón Gómez de la Serna's "novelas de la nebulosa"*, London, Tamesis Books Ltd., 1986, p. 93.

³ J. Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 379.

libro de cabecera ⁴. Lo que sigue es un intento de escudriñar en dicha narración a partir de la pista que encabeza el párrafo, es decir, desde la perspectiva de un hilo conductor único que enlace la multitud de piezas que la componen.

C. Richmond ha publicado un trabajo ejemplar sobre *La Quinta de Palmyra* donde hace balance del tratamiento que la crítica ha dispensado a las novelas de Ramón y certifica la incompreensión e, incluso, hostilidad de las alusiones a esta parte de su producción ⁵. Sin embargo, el propio autor de *Ismos* explica la trascendencia que para él tiene la narrativa: «Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres» ⁶. En el mismo ensayo, poco después añade: «El principal deber del novelista es ser un poco desgachado y conseguir dar unidad a la novela desunida del mundo. Se trata sólo de eso» ⁷. Es indudable el interés de Ramón por lo fragmentado y lo mínimo ⁸, y esta tendencia de su escritura pasa a las novelas. Ahora bien, el espacio novelístico resulta ser una oportunidad para dar cohesión a las teselas del mosaico de las greguerías. La carencia de unidad del mundo esconde un secreto que la hace «unánime». Esta clave a la altura de 1947 era absolutamente negativa.

⁴ J.-C. Mainer, «Prólogo» a R. Gómez de la Serna, *El incongruente*, Barcelona, Picazo, 1972 (1.ª ed., 1922), p. 28.

⁵ C. Richmond, «Una sinfonía portuguesa ramoniana (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra*)», en R. Gómez de la Serna, *La Quinta de Palmyra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 26. Vid. M. Durán, «Origen y función de la greguería», en N. Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, pp. 113-127, donde señala que esto ocurre porque en las novelas ramonianas los «detalles» dificultan la visión del conjunto, de los personajes y de su evolución en el relato, p. 118.

⁶ R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975 (1.ª ed., 1931), p. 353. Vid. el comentario de Richmond sobre este fragmento, «Introducción» a R. Gómez de la Serna, *El secreto del Acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 51. También ha de tenerse al respecto R. Gómez de la Serna, «Prólogo» a la novela inédita *El Hombre de Alambre* en la versión que edita H. Charpentier Saitz, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5 (junio 1989), pp. 21-49. Allí señala Ramón: «La novela es cualquier cosa y preferible es que sea heterogénea», p. 23. Este excepcional documento confirma muchos de los elementos que se subrayan en nuestro estudio: desde el carácter negativo de la vida («La vida es puro fracaso», p. 25) a la búsqueda («Buscaban, buscaban, buscaban», p. 43) o el deambular sin tregua que allí se llama «Estado de emigración», p. 48.

⁷ R. Gómez de la Serna, *Ismos*, ed. cit., p. 356.

⁸ I. Soldevila-Durante, «El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creativos en la prosa ramoniana)», *Revista de Occidente*, 80 (1988), pp. 31-62, p. 38.

Antes de seguir quizá convenga fijar el lugar ocupado por *El hombre perdido* en el conjunto de los textos «de la nebulosa», porque sólo así se entenderá bien la peculiaridad de la obra y las causas por las que, como dice González-Gerth, «subsumes all predecessors and epitomizes everything that Ramón ever wanted to write»⁹. El crítico pone en relación el concepto de la «nebulosa» con otros aspectos capitales de la estética ramoniana. Para él supone la manifestación novelística de la greguería y un esfuerzo más ambicioso y amplio que ella de alcanzar lo «indecible». Pero ya Gómez de la Serna en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» intentó aclarar lo que esperaba a los lectores en su nuevo proyecto. El «lío de la vida» requiere una compensación¹⁰, para conseguirla el escritor cuenta con los libros, «una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte»¹¹. Con este fin crea la «nebulosa». Se trata de la exarcebación de las funciones que asume la literatura a lo largo de toda su trayectoria.

Pero repárese en el dato de que estamos ante el «prólogo» de la serie. Conviene preguntarnos qué vínculos relacionan en ese texto a las cuatro novelas que la crítica ha considerado de la «nebulosa». *El incongruente* (1922) es mencionada en primer lugar, como un jalón que conduce a *El hombre perdido*¹², no en vano poco antes ha aludido a la «incongruencia fatal»¹³ característica de la vida, como uno de los componentes imprescindibles de la obra que él busca. *El novelista* (1923) ya vislumbra también «esta realidad desesperada»¹⁴, sin embargo en ella rechazó explícitamente el camino seguido después: «La nebulosa se traga las no-

⁹ M. González-Gerth, *ob. cit.*, p. 148.

¹⁰ R. Gómez de la Serna, «Prólogo a las novelas de la nebulosa» en *El hombre perdido*, BB.AA., Poseidón, 1947, p. 8. Este texto capital en la teoría estética de autor no fue recogido por Espasa-Calpe al publicar la novela, por tanto siempre que se cite en nuestro trabajo dicho prólogo, remitimos a la edición bonaerense. El novelista empleó expresiones similares en *¡Rebeca!*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974 (1.ª ed., 1936): el «lío de la existencia», p. 15, o el «lío de la vida», pp. 15 y 109. Todas las citas que hagamos de esta novela pertenecen a la mencionada edición.

¹¹ «Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 8. Otro asunto es la relación entre *El incongruente* y *¡Rebeca!* No se olvide lo que se dice en la primera: «Había, como en su vida, en sus sueños muchas llamadas, porque el modo de atacar la incongruencia, lo que subvierte la lógica, es la llamada», ed. cit., p. 174. La obra de 1936, desde su título mismo, es una llamada.

¹⁴ «Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 13.

velas y por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción. El novelista rompió las cuartillas de *Todos*, novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad»¹⁵. Por su parte, *¡Rebeca!* (1936) es considerada «mi más nebulosa novela»¹⁶. Ahora bien, entre los textos citados y *El hombre perdido* hay una diferencia notable, porque los atisbos de «nebulosa» que afectaban a aquellos volúmenes no terminaban de imponerse en las distintas narraciones. En cambio en 1947 Gómez de la Serna dice hacer frente a su «primera novela completa nebulosa»¹⁷. El motivo es simple, la nueva modalidad narrativa está muy unida a la esencia misma de *El hombre perdido*, dado que este tipo de obra tendrán como misión manifestar «la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido»¹⁸ y esto, como veremos al finalizar nuestro estudio, sólo ocurre en el libro aquí comentado.

LA REALIDAD SOBRE EL DESEO

Ya en el primer capítulo Gómez de la Serna aclara su pensamiento acerca de la especie humana, y aquí es preciso llamar la atención sobre el título de la obra, que no sólo alude a un individuo concreto, sino que, además, en nuestra opinión, revela un estado de cosas universal. En el comienzo el protagonista visita un extraño escondite donde encuentra varias pinturas de Goya, un pintor al que Ramón dedicó una biografía y al que vuelve a homenajear en *Caprichos*, entre las cuales se halla la prueba de un aguafuerte que representa «un corro de hombres desnudos y con sombrero de copa, montados al aire y envainados por detrás los unos en los otros, cerrando el círculo volador de ese modo avieso y obsceno» (pp. 24-5). Pues bien, el título de la alegoría es «La humanidad».

¹⁵ R. Gómez de la Serna, *El novelista*, p. 124.

¹⁶ Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 13. Las menciones que *¡Rebeca!* hace de la «nebulosa» son de mucho menos calado que las de las obras anteriores: «Rebeca, la ideal catalizadora nebulosa...» *¡Rebeca!*, p. 10; «Tenía cada vez más amor a aquel sofá heredado en cuyo pelote se guarecía la nebulosa», p. 19.

¹⁷ «Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 13.

¹⁸ *Ibid.*

Tan temprana información determina la lectura de un volumen en el que se aprecia, en obvio contraste con *¡Rebeca!*, un nihilismo que sólo ciertas presencias calmarán (y serán significativamente de objetos, no de personas). Lo que se puede hacer en semejante tesitura es poco: «No somos más que mirones despreciables, miramonos de tren, de tranvía o de café...» (p. 93). La pasividad que supone esa declaración conduce, en última instancia, al suicidio tácito con que se cierra la novela y que es considerado como la única forma de lograr la libertad, tras los abundantes errores previos.

La actitud del protagonista está determinada por la realidad que le rodea. En efecto, hasta cuando cree haber alcanzado el amor desconfía del hecho: «Todo probaba con caracteres indelebles que me quería y yo me juraba que si no resultaba verdadero aquel amor, me dejaría la barba y presenciaria con los ojos muy abiertos y fijos la irracionalidad del mundo y su timo del portugués» (p. 35). En la obra la esperanza amorosa se frustrará sistemáticamente, y en consecuencia, el «hombre perdido» sólo aspirará a mirar un mundo que es, ante todo, incomprensible y falaz. La cita, por otro lado, sugiere una característica más de dicho mundo: lo irreparable de sus rasgos, aspecto que se aprecia mejor en las palabras siguientes del vagabundo Gonzalo Herreros: «Creen que pueden arreglar el mundo cuando el mundo sólo es susto perpetuo» p. 175). Ahí comparece, además, un elemento fundamental de la poética ramoniana, el miedo contra el que se revuelve toda su escritura de hombre contemporáneo, y en especial esta narración.

Se acaba de mencionar el amor. «La decadencia del mundo se inició cuando comenzó a no sentir el concierto del amor como el único concierto compensador» (p. 38). Once años antes *¡Rebeca!* superaba la terrible vivencia histórica de 1936, pero en la salida de 1947, sólo permanece la teoría de la competencia amorosa presente en aquella novela. Porque, conforme se acerca el desenlace y las decepciones eróticas se suman, el escepticismo alcanza cotas que le llevan a decir: «La soledad es absoluta. Nadie se ocupa de nadie» (p. 180). La fuerza de Eros, crucial en el autor¹⁹, en *El*

¹⁹ F. López-Criado opina fundadamente que el amor en sus diversas manifestaciones, desde el puro deseo sexual a la más sofisticada sublimación, es la raíz que está en los asuntos de las novelas de Gómez de la Serna, en *El erotismo en la novelística ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1988, p. 195.

hombre perdido está demasiado ligada al aislamiento: «El amor es querer apagar la soledad de otro, la soledad que quema su vida y que de paso, en mutua reciprocidad, el otro apague la nuestra» (p. 197), pero ya hemos visto cuál de las dos fuerzas es mayor. Precisamente ese capítulo XLVI termina con una ruptura más: «Otra vez solo sin saber si estoy con las muertas o con las vivas, ya todas igualmente desaparecidas» (p. 202) ²⁰.

La conclusión de esta serie de infortunios es la absoluta sensación de fracaso que asume el personaje central del volumen. Véanse en diversos finales de capítulo las repeticiones de una estructura que impide cualquier consuelo: «más» + un adjetivo cercano a «perdido» + «que nunca». (Cap. X) «Me dejó amargado, más perdido que nunca» (p. 61); (cap. XIII) «salí del Luna Park, más desorientado que nunca» (p. 77); (cap. XXXIX) «encontrándome desencajado y con sudor frío, más desorientado que nunca» (p. 173). Hay que hacer constar que no son las anteriores ocasiones las únicas en que Gómez de la Serna emplea ese esquema. De las restantes queremos destacar una próxima no al final de un capítulo, sino al fin de la novela. El narrador y protagonista se une afectivamente a una señora acaudalada, pero el dinero, el «jugo», como dice él, no implica una solución a su problema. Advuértase que nada se dice en el pasaje del amor: «Sentía encerrada mi vida en una lata de conservas estañada. Tenía jugo para vivir toda la vida jugoso, pero me sentía más perdido que nunca» (p. 215). Este recurso supone una fórmula bien significativa de la frustración a la que nos referíamos. En contra de ella no sirve de nada intentar remedio, porque cada uno de los intentos de superarla conduce al mismo desaliento.

Sólo hay una alternativa: la fuga. Mediado el relato ya nos avisa de su gusto por las escapadas: «Me fugaba del mundo como podía, en un tranvía. / Sólo los malditos, los que no saben lo que es huir de la infamia de la vida, odian los tranvías» (p. 126). Es necesario resaltar, junto al escapismo, el hecho de que se vincule con el tranvía, porque, si bien párrafos después en el mismo capítulo Ramón lo diferencia del tren, que es uno de los principales

²⁰ Cfr. L. S. Granjel, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 219.

Leit-motif del volumen ²¹, cuando llegue el instante de la huida definitiva, será precisamente en los raíles del ferrocarril donde tendrá lugar la liberación buscada, la muerte.

Gómez de la Serna prepara la salida de *El hombre perdido* al recordar a su público: «Mi insistente deseo de evasión no había encontrado oportunidad ni recodo pero ya estaba cansado de esa vida de creer ir a lograr lo que nunca se hacía efectivo» (p. 216). Así comienza el último capítulo. El individuo aspira a encontrar un sitio estable, en contraposición a todos los exóticos ambientes que ha visitado en su ciudad. Nos dice después que su anterior actividad pretendía «los escapes absurdos de la vida, que no pudieron ser duraderos, porque nunca pude establecerme en ellos» (p. 217). De ahí se deduce que en el hombre contemporáneo la evasión es lo esencial. A la luz de esto las aventuras precedentes adquieren verdadero sentido, porque, en realidad, sólo eran intentos de romper la trama de su decepción. El refugio son las trochas del tren. «Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y herboso, estaba la liberación, y ya estaba allí dispuesto a dormir en la extrema libertad» (p. 220). La muerte se produce al confundir con una vía muerta otra que está en uso. La unanimidad que venimos comentando estimaría en esta circunstancia que se trata de un suicidio ²², pero hay que tener en cuenta que ni siquiera sabemos a ciencia cierta que el personaje coincida con el cadáver aludido en el «Anexo final», un recorte de prensa en el que se da noticia del hallazgo de un cuerpo sin vida en las vías del tren.

César Nicolás, al comentar la huella ramoniana en la novela de vanguardia española, señala la ruptura del carácter lineal de este tipo de obras «finalizando imperfectamente, retornando al principio... o quedando difuminada y bifurcada —incluso interrumpida— como si careciera de propósito» ²³. El ejemplo que pone son las «novelas de la nebulosa». «Como si» dirá el crítico, ya que sí es posible discernir un objetivo en las «aventuras en laberinto»

²¹ M. González-Gerth, *ob. cit.*, pp. 144-5. La importancia del «tren» en *¡Rebeca!* no resiste comparación con el papel que juega en *El hombre perdido*, para ya se apunta su posible simbolismo: «le había satisfecho siempre perder los trenes y tomar el café del tren perdido en las cantinas de estación», p. 177.

²² I. Zlotescu quizá lo afirma de forma demasiado taxativa en «Introducción» a R. Gómez de la Serna, *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, F. C. E., 1987, p. 52.

²³ C. Nicolás, «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia», *Ínsula*, 502 (1988), pp. 11-3, p. 12 b.

p. 187)²⁴ donde se pierde el hombre. El novelista quiere expresar un estado de desánimo universal. Esta es la clave del texto y con ella cerramos el eje interpretativo desde el que entendemos la narración, la hebra unificadora de las peripecias en apariencia inconexas allí recogidas. En efecto, adviértase la impecable adecuación existente entre lo «desorganizado» de los hechos y el fragmentarismo del relato, dividido en 53 pequeños capítulos, por un lado, y el sentido de la obra, por otro. Los aspectos que tratamos a continuación matizan el núcleo anterior desde diferentes perspectivas: trataremos de reconstruir lo que podría llamarse la «teoría de la perdición y la búsqueda» de Gómez de la Serna; después nos ocuparán algunas consideraciones sobre la vida, la muerte y el tiempo; y, por fin, el inevitable papel de las cosas.

EL ESTADO DE LA PERDICIÓN

El «laberinto» es principalmente un espacio moral por el que deambula el personaje sin orientación y, por ello, el término puede aplicarse a los sitios más inusuales, desde una insólita pista de baile (p. 67), a una tienda de disfraces (p. 147), o los más esperables, los pasillos del establecimiento de baños en que se deshace de la amante importuna (p. 152) o las calles de la urbe amenazadora (p. 149). En todos los casos el hombre anda titubeante, desvalido. Sin embargo, las primeras noticias que tenemos sobre la «perdición» la presentan como un sutil mecanismo de defensa de la persona frente a las amenazas de la sociedad. El vagabundo Gonzalo Herreros, en su presentación al protagonista, le habla de sus ocupaciones: «A esto, a abrir la lata de sardinas del alba y después durante todo el día tengo que estar perdido e inadvertido en los lugares que yo me sé... Echarían mano de mí para cubrir la vacante de los locos verdaderos o de los criminales a los que nunca encontrará la policía pero para los que necesita sustitutivos» (p. 22). El descontento que produce la circunstancia coetánea suscita meditaciones de carácter general, como las seleccionadas arriba, pero la puesta en práctica de la teoría es más angustiosa

²⁴ El concepto aparece en *El novelista*. Allí «el novelista se había perdido en cien aventuras», p. 220, o «seguía perdido en cien aventuras», p. 220, o «seguía escribiendo sin parar, recorriendo con prisa el laberinto de su novela», p. 232.

de lo que las hipótesis pudieran prever. Así tras la aparente rebeldía de las palabras anteriores bulle una elemental conformidad con la marginación a que están sometidos los seres de la obra. Al ir a terminar *El hombre perdido* se dice: «Todo es resignación en la vida y por eso esa resignación tiene que alcanzar a los sueños de la mujer, la mínima resignación que contratamos con ella» p. 190). Gómez de la Serna prepara tal opinión ya en el comienzo de la obra y sus personajes, progresivamente, aceptarán la ausencia de salidas.

En principio, el estado de la perdición es calificado de «triste» por parte del autor, en una concesión a la melancolía que revela al humorista de antaño, ahora apenas concentrado en unos pocos detalles. «Es muy triste estar perdido y hablar con los fotógrafos de jardín que aún no se han estrenado y que saben que yo me hago la fotografía del afeitarme todos los días» (p. 134). Lo que sí permanece más claramente del «ramonismo» de entreguerras es la atención a lo cotidiano, quizá influido en estos años cuarenta por la corriente existencialista que se afianzaba en la cultura occidental, y la cercanía a la literatura del absurdo. Esto aparece también en el siguiente diagnóstico: «Si la vida no tuviese esos pesos muertos, esas tertulias de sombreros, esa superpoblación de entes perdidos, sería menos gravosa y triste» p. 159), donde se demuestra que la desorientación es un mal muy entendido y próximo a la muerte.

Teniendo en cuenta lo anterior, parece lógico que el protagonista trate de superar su ignorancia, pues eso es, a la postre, estar «perdido», mediante diversos medios. «Tenía yo que meditar lo que significaba aquel barco en medio de la ciudad y qué aventura podía solucionar mi perdición» (p. 31). Al tratarse de una aventura intelectual, su desarrollo se decide en intercambios de palabras:

- Haga como que me ha conocido siempre —me dijo aquella mujer sentándose a mi lado.
- Entonces yo rematé la suerte diciéndola:
- ¿Qué tal desde la última travesía, amada mía?
- Tú siempre igual —me respondió ella—, sin saber dónde estás nunca, tirando coronas al mar.
- ¿Notas que estoy extraviado? Pues reténme.
- Todo lo tengo guardado en la caja fuerte del barco (p. 31).

Pero los diálogos de la novela no son ejemplo de comunicación, sino de lo contrario. Los hablantes cruzan frases sin que éstas lleguen a su destino y, así, las palabras demuestran su ineficacia. El hombre conocía la realidad a través del lenguaje, pero ahora eso ya no es posible. Después de comprobar la soledad a que se ven condenados los humanos con tal fracaso, el individuo toma conciencia de la imposibilidad de que sobreviva lo afectivo.

Otros modos de aliviar la pérdida se mencionan en el texto. «Seguía buscando mi crimen, lo único que me amenizaba el recuerdo de haber vivido ya treinta y cinco años como un hombre perdido. Sólo sabiendo el crimen que cometí me encontraría a mí mismo. Sólo el crimen centra» (pp. 27-8). El remedio criminal requeriría más espacio del que le podemos dedicar aquí, porque nos parece un aspecto enormemente sugestivo no sólo de esta obra, sino del conjunto de la producción ramoniana. Pero todavía restan vías para mitigar la carencia que define su personalidad: «Llegué a opinar que el susto es el único sentido orientador de la vida. / Los imposibles más estrafalarios surgían como medicina de la perdición; vivir de ombligos prestados, ponerse pantallas de quinqué en la cabeza, tener los ojos de las hormigas para ver lo ultravioleta, etc.» p. 52). Este susto dista mucho del miedo al que conjuran sus burlas de humorista literario y consiste, en nuestra opinión, en la sorpresa que destruye la rutina cotidiana y empobrecedora ²⁵. De ahí sus salidas de tono o sus alucinaciones, verdaderos retazos de sueño vertidos en una narración en la que se han visto obvios lazos con el surrealismo ²⁶.

Gómez de la Serna juega con la identidad de los poseedores de la perdición, y lo mismo la atribuye en particular al personaje con quien recorremos el infierno contemporáneo, como la considera característica del conjunto de la humanidad: «El hombre colectivamente va a la perdición y sólo la salvación individual que yo intento entre pequeños negocios y gastos es lo que vale» (p. 38). La artificiosa y, al cabo, imprecisa diferencia sirve para

²⁵ En este sentido pueden leerse algunos diálogos de *¡Rebeca!*: «Iban ya demasiado lejos en su deseo de tocar la evidencia inesperada fuera de los caminos idiotas de la lógica», p. 57.

²⁶ C. Nicolás lo señala en *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Madrid, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988, p. 33. Nicolás considera que *El incongruente*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* son las mejores novelas del autor, llenas de un *ramonismo* con tintes emotivos y patéticos y, en el caso de las dos últimas, claramente en la estela de la corriente francesa.

afirmar la calidad de símbolo que tiene el protagonista. En cuanto al afán de superar el problema, ya veremos los mejores frutos de tales «negocios», pero en vista de la muerte final tendremos que mostrar bastante cautela con su implícito optimismo.

A pesar de todos los esfuerzos por reparar el extravío, el protagonista termina por asumir el carácter ineluctable de su «perdición». Ello ocurre a lo largo de toda la novela y ya en su inicio encontramos asertos como: «Todo esto quiere decir que me pierdo más cada día que pasa y que sin depravarme lo que hay que hacer es acabar por perderse en absoluto» (p. 42); pero lo mismo cuando *El hombre perdido* toca a su fin: «Desde que he encontrado que lo que hay que hacer es perderse he renunciado a buscar lo inesperado» (p. 210). Adviértase que la expresión empleada en los dos fragmentos es casi idéntica. La distinción está en el pasaje del libro en que aparecen. Así nos muestra cómo construyó la historia Gómez de la Serna. No avanza en ninguna dirección, no hay un progreso del comienzo al cierre. Al llegar a él lo que descubre el lector, tan perdido como el personaje cuyas andanzas ha seguido, es que el panorama permanece invariable. El laberinto, en rigor, es un círculo y, por eso, no tiene escapatoria. De la última cita queremos subrayar, además, cómo echa por tierra un remedio aludido. Lo «inesperado» representa a aquel «susto» y, al renunciar a sus virtudes, acaba con la alternativa que allí había abierto ²⁷.

EL CONCEPTO DE BÚSQUEDA

El escritor empleaba el verbo «buscar» en uno de los textos reproducidos, y en el más cercano hablaba de «encontrar». Los

²⁷ De las diferencias entre las novelas más «nebúlicas», la que comentamos y *Rebeca*, destaca la postura de ambas ante la «perdición». Mientras que en la entrega de 1947 éste es un aspecto capital, como queda expuesto, en la obra de 1936, el tema sólo se muestra conforme transcurre la historia. Sobre todo a patir el capítulo XXVII, que empieza: «Perdido, cada vez más perdido en este tiempo de perdición en que parece como si en la tierra no hubiese ni caminos ni pueblos», *Rebeca*, p. 108, y en el capítulo XXXIII, donde no sólo se habla de «la bebida suprema del estar perdido», p. 135, sino que hay un párrafo como el siguiente: «¿Se perdía cada vez más?», p. 137. Pero, al contrario de lo que ocurre con la «búsqueda», todavía no es una cuestión fundamental en la escritura de Gómez de la Serna.

dos son conceptos que complementan su teoría de la perdición, y explican el volumen todo, porque las acciones que desarrolla el personaje, fundamentalmente, son búsqueda y encuentro. Él es un «buscador», aunque prefiera otra forma: «Entrábamos en nuestros silencios como pesquisantes» (p. 35) y luego modifica sobre la misma raíz: «Todos amanecen para preguntarse: «¿qué hacemos para engañarnos hoy?» Eso y el crimen que se comete todos los días —diversión y crimen— es lo que me hace ser el pesquisa interminable» (p. 179). Importa también el adjetivo «interminable», que corroboraría la hipotética imagen del círculo expuesta antes y anunciaría la falta de solución del enigma.

Pero antes de continuar y a fin de apreciar mejor la trascendencia de esta vertiente de *El hombre perdido* quizá convenga aludir a *¡Rebeca!*, texto que en este aspecto es un antecedente directo. Si la «perdición» domina el libro de 1947 y la «busca» en él sólo tiene sentido en relación con ella, en *¡Rebeca!* la búsqueda significa el centro de la narración y, como tal, es válida por sí misma. Eso ocurre desde los primeros párrafos: «Todo eso lo sabía Luis de antemano y su vida era la peripecia de cosas así más el desconcierto de estar buscando siempre el amor por el desierto de los saleros»²⁸. Evidentemente esta busca crucial para el protagonista tiene un objetivo claro: la mujer a quien llama desde el título. *¡Rebeca!* supone una pesquisa del amor, empresa de afirmación vital que será culminada con éxito. La riqueza de fórmulas que se emplean para expresar la indagación revela hasta qué punto este aspecto es clave en el desarrollo de la historia. Ramón dice: «Rastreaba la mujer en medio de todo»²⁹: «Estaba bajo el ensañamiento del deseo de capturar la muestra del cosmos, lo que pudiera servir de reclamo en el escaparate de haber vivido»³⁰; «Indagaba, que indagar en estas cosas crea la novela»³¹ y llega hasta un radical «escarbar en sí mismo que era el mal por el que se le hacía aquel agujero en la pierna izquierda que le tenía preocupado»³². Junto a la busca de la mujer, encontramos otra com-

²⁸ *¡Rebeca!*, p. 7. La «búsqueda» ya aparece como elemento generador del discurso en una «novela» de *El novelista*, la citada arriba *El inencontrable*, donde leemos, p. e., «Su día había sido un día típico de buscador...», p. 208.

²⁹ *¡Rebeca!*, p. 68.

³⁰ *Ibid.*, 124.

³¹ *Ibid.*, p. 177. Repárese en la crucial referencia «metaliteraria».

³² *Ibid.*, p. 195.

plementaria, pero menos desarrollada, de carácter existencial y que es la que prospera en *El hombre perdido*, Luis aspira a tener certeza de haber vivido: «Su crisis de buscador de Rebeca le hacía buscar aún el coágulo que fuese la señal de haber vivido»³³.

Conviene regresar a nuestro relato. Para empezar con los objetivos que persigue el buscador, debemos atender a sus interrogaciones. Él dice: «Me he hecho todas las preguntas y todas las respuestas y no dejaré de hacérmelas mientras viva» (p. 40). No desvela entonces a qué se refiere en concreto, pero más abajo aclara su postura: «No contestaba a ninguna de mis preguntas. “¿Cómo acercarse más a Dios?” “¿Cómo librarse de morir demasiado pronto?” “¿Cuál es el destino para quedarse tranquilo y quieto?”» (p. 189). Diversos críticos han advertido el trascendentalismo que impregna la época final de la trayectoria de Ramón³⁴ y esa tendencia podría ayudar a entender la aparición de la divinidad en una obra que, por otra parte, no prodiga tales referencias. La muerte, en cambio, sí es un viejo tema de sus textos y, como vimos, el enemigo último contra el que se alza la pluma ramoniana. En medio de la angustia que comporta la modernidad, este autor aspira a la captura de la quietud. Quizá apunte ahí una queja interior que nos ofrecería su mayor enseñanza, una lección de supevivencia.

Ahora bien, lo que más quiere encontrar el buscador es a sí mismo. El prólogo de la primera edición, del que hemos tomado el lema de nuestro trabajo, aquilata la importancia de este ideal: «La vida y la novela son una ilusión de encontrarse uno a sí mismo»³⁵. Convendría apuntar la sugerente ambigüedad de un término como «ilusión», a medio camino entre la fantasmagoría más vana y el propósito más elevado. Debe repararse, por otro lado, en la habitual identidad ramoniana entre vida y escritura. Ya en la novela, se encuentran varias alusiones a la faceta existencial de las pesquisas del «hombre perdido»: «me he encontrado entre los naipes que el juego se juega en una noche» (p. 41), «¿por qué

³³ *Ibid.*, p. 85.

³⁴ Vid. F. Ynduráin, «Dos inéditos de Ramón Gómez de la Serna. Ramón y la novela», en R. Gómez de la Serna, *Museo de Reproducciones*, Barcelona, Destino, 1980, p. 24; A. Martínez-Collado, «Introducción» a R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 34.

³⁵ Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 7.

se me ocurrió que durmiendo una noche en la guardarropía de la Ópera podría encontrarme a mí mismo?» (p. 118) o «Sólo sabiendo el crimen que cometí me encontraría a mí mismo. Sólo el crimen centra» (pp. 27-8). Los objetos permiten al buscador tener esperanza, pero son unos objetos muy significativos: los disfraces teatrales son máscaras y los naipes introducen el azar. Máscaras y azar resultan elementos de relevancia probada en su expedición de autodescubrimiento. No se olvide que el albur guía los pasos del personaje y que en buena parte de sus compañeros de viaje llevar careta es habitual. Por lo que respecta al «crimen que centra», no será preciso advertir que él no encuentra tal remedio, pero sí interesa resaltar la imagen espacial del «centro», el «hombre perdido» es lo mismo que el «hombre descentrado», individuo que carece de su punto de referencia, o dicho de otro modo, el hombre del siglo XX, que no encuentra su lugar en el mundo que él mismo ha creado.

También quiere hallar a la mujer, «yo precisamente ando desolado por encontrar una mujer que me llene», y explica «En mi vacar —por estar vacante más que por estar en vacaciones—» (p. 187). Gómez de la Serna se suma a los autores que han escrito del vacío que afecta al hombre contemporáneo, por ejemplo Robert Musil en *El hombre sin atributos*, Samuel Beckett en *El Innombrable* o Albert Camus en *La caída*. El fragmento de Ramón no desarrolla la metáfora dado que está al servicio de la «perdición», y sólo en relación a ella hay que entenderla. La leve nota de humor que introducen esas «vacaciones», paronomasia de cierta inocencia, suaviza el declive de un personaje que se equivocó al creer que «La mujer es lo que contesta algo al enigma» (p. 62) o al seleccionar a las numerosas candidatas que desfilan por su vida.

Menos precisas son otras recompensas que persigue su indagación por el mundo, y sin embargo, todas habrán de aportar al «hombre perdido» la seguridad que le falta y su entorno, al ser esencialmente una mentira, le niega: «Yo me presto a todo y busco beligerancia en las toallas y en todo lo supuesto y suponible porque sólo así se logra encontrar algo que no sea la hipocresía que mata la lentitud que le deja todo a la muerte» (p. 33) ³⁶. Con

³⁶ Ya en *¡Rebeca!* documentamos esta tenencia: «No quería vivir la mentira y no aceptaba ninguno de los ofrecimientos de mentira que le hacían los ofrecedores», p. 120.

ello nos proporciona otra característica más de la realidad coetánea que rechaza, es decir, su falsedad.

Lo verdadero será un punto fijo en la trayectoria del hombre: «En la antesala de la fría noche y la fría muerte del gran antedén me parecía que iba a presentir lo que buscaba, ese algo anclado en la vida que he buscado por tantos caminos» (pp. 93-4). Del sustantivo «caminos» deducimos que el libro, como tantos de la tradición literaria, se forma con un caminar, en él el hombre viaja para dar fe de vida y propiciar la literatura. Esta movilidad contrasta con la causa que origina la peregrinación: «¿Sigue sin encontrar un asidero en la realidad?» (p. 127). Más abajo, al confirmar el desasimiento de protagonista, Gómez de la Serna afirma el misterio consustancial a su obra y especialmente a la «nebulosa»: «Siempre he estado desasido de la vida, pero una mano me ha sostenido en vilo sin dejarme ir al fondo arrastrado por la corriente del gran río» (p. 165). Ahora bien, esta ayuda desconocida no es la panacea a sus preocupaciones, porque no le proporciona la certeza anhelada. «Sólo encontrar el barco escondido en medio de la ciudad seca como escapado al puerto me lograría convencer de que vivía la vida» (p. 29). Eso es lo que realmente quiere saber el «hombre perdido», el ser de ficción no está seguro de que su existencia sea legítima: «Continuaba vivo en mí, vivo como nunca, el afán de encontrar algo convincente que me asegurase de haber vivido» p. 32). La línea divisoria entre lo ficticio y lo real, vida y literatura, es demasiado débil en Ramón ³⁷ para que dejen de plantearse estas cuestiones.

Pero el propio interesado sabe que su busca, a la postre, no tiene objeto, pues en una de las frecuentes ocasiones en las que habla del tema dirá: «Vale la pena vagabundear y ser viudo de todo como yo lo soy si se busca lo que no hay, lo que no es una de esas cosas miserables que los demás tienen acaparadas, sino la ausencia de la corbata y del bastón» (p. 135). Además de una nueva y notable metáfora para representar al «hombre per-

³⁷ Vid. C. Richmond, «Una sinfonía portuguesa ramoniana (Estudio crítico de la *Quinta de Palmyra*)», *ob. cit.*, p. 35, donde se insiste en el carácter autobiográfico de parte de su obra, a la vez que Ramón transforma en «literatura» su vida; M. González-Gerth, *ob. cit.*, p. 161, llega a sugerir que en *El hombre perdido* el escritor se ha presentado él mismo; cfr. E. G. de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1973, p. 149, quien ve en este aspecto un elemento negativo: «una conciencia saturada de literatura».

dido», «viudo de todo»³⁸, el carácter ilusorio de toda la aventura no requiere glosa. La suya es una derrota anunciada y la comparecencia del hado en algunos momentos: «Eso me daba prisa para encontrar mi destino» (p. 147), no parece casual.

Por último, hay una fórmula que resume el sentido de todas las búsquedas anteriores: «¡He dado tantas vueltas para saber a qué atenerme!» (p. 45). Es una síntesis un tanto vaga, pero enuncia con acierto que estamos ante una lancinante falta de orientación. En otro lugar se apunta una posible causa: «yo que no intrigaba por nada, yo que sólo sabía ganarme la vida y vivir al día, no sabía a qué atenerme por querer tener la certidumbre pura de adónde lleva la calle prolongada hasta el infinito» (p. 52). Como adelantábamos en el párrafo anterior, la empresa se dirige hacia una meta que no existe, una meta imposible como «el infinito». La busca, pues, no cuenta con otra finalidad que ella misma.

En dicho contexto, la tentación de no indagar nada que le asalta en el Luna Park no hay que valorarla como una muestra más del mal del siglo que supone la incongruencia³⁹, y en el que no le importa caer en otros pasajes de la narración: «el Luna Park me empujaba a seguir viviendo y a no seguir buscando, ya que allí se encontraba vital como en ningún sitio todo el anonidismo humano. / (...) Todo el ideal debía consistir en tomar un refresco con paja —paja larga en botella larga— y lo demás era considerado tontería» (p. 74). Quizá no sea demasiado arriesgado proponer que el sentido de la declaración responde a un brote de autocritica por parte del novelista, quien sería consciente de las aguas demasiado pretenciosas, en que se podía adentrar la obra.

EL SENTIDO DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

Ramón trata continuamente de la vida⁴⁰ en *El hombre perdido*. Y es curioso comprobar cómo la define en términos similares a

³⁸ En *El hombre de alambre*, ob. cit., Gómez de la Serna dirá: «Había llegado a ser huérfano de todo», p. 30.

³⁹ R. Gómez de la Serna, *El incongruente*, ed. cit., p. 37; *Automoribundia*. 1888-1948, Madrid, Guadarrama, 1974 (1.ª ed., 1949), p. 722.

⁴⁰ Cfr. R. Gómez de la Serna, *El novelista*: «La vida tiene una unidad compleja, precipitada, revuelta que había que intentar dar en su propia tesitura», p. 117.

los que aplicábamos a la «búsqueda»: «La mayor emoción de la vida, mezcla de viaje, noche y reexpedición estuvo en aquella sala de facturación de no sé qué punto del globo, pero ella fue la verdadera capilla en que se me aclaró la base del vivir, lo que es estar sobre la faz de la tierra, lo que es ser invitado por la corriente de aire frío al viaje vagabundo» (p. 121).

El movimiento es consustancial a la vida y él señala: «Precisamente mi único juego para conseguir algún acopio de vida fue siempre contentarme con entrar y salir en lo que está al margen de los pazguatos» (p. 46). Contemos o no con la busca que nos ocupaba arriba, otra parte de la historia explica el desplazamiento continuo del protagonista, esto es, el que la existencia sea concebida como deambular sin tregua. Esa puede ser una de las imágenes más destacadas de un volumen que ha sido llamado «la novela de la imagen continua, del supremo extravío imaginativo»⁴¹. En idéntico sentido puede considerarse la siguiente, con su veta de risueña autocompasión: «El emigrante chocho que uno es» (p. 68).

El escritor recurre con frecuencia a las metáforas del viaje, pero a diferencia de la citada, conllevan una carga trágica que en algún momento nos recuerda aspectos de la literatura barroca: «Yo seguía comprendiendo el regreso al revés que es la vida, la risa de desaparecidos que debíamos de tener y el teatro de desaparecidos que debíamos ir a ver... Teatro de desaparecidos en un gran teatro que se podría llamar el Teatro de la Desaparición» (p. 40). Incluso se refiere posteriormente al «trayecto entre pila bautismal y entierro» (p. 135), pero las consecuencias morales son diferentes de las que se extraían en la edad áurea. La fatalidad en el Ramón de *El hombre perdido* sólo tiene un corolario, la falta de sentido de la vida: «Por eso es bárbaro querer igualitar la vida, que ni en su azar llega a tener sentido» (p. 127) o su absurdo: «Mi hermano tenía menos idea que yo de que la vida es un absurdo, pero cuando estaba conmigo abundaba en mis ideas y me era fácil influirle» (p. 136).

Pero todavía hay algo que decir de la trashumancia a que se ve abocado el hombre. A la falta de reposo físico, corresponde una ausencia de quietud en el ánimo. Su personaje es un vagabundo, y al mismo tiempo: «Soy el hombre que se tragó un ro-

⁴¹ G. de Torre, «Cincuenta años de literatura» en *Ramón en cuatro entregas* (3), Madrid, Museo Municipal 1980, pp. 11-32, pp. 21-2.

sario y por eso mi religión es una inquietud viva e impaciente» (p. 40). La inquietud se llama así «angustia» o «inseguridad», pero la raíz es la misma, una desesperación última tras la que a duras penas se oculta «la verdad fulminante e inmundada de la vida» (p. 24). Con semejantes premisas el nihilismo ha de acompañar una concepción de la vida que sólo termina de aclararse junto a la muerte.

Además de Gonzalo Herreros, el protagonista tiene otro amigo, un filósofo calvo. A él le hace llegar su curiosidad de saber «por qué estamos aquí y a dónde vamos a parar» ⁴². La contestación está teñida del humor, a veces un poco negro, que tanto practicara en otro tiempo Gómez de la Serna: «Hombre, a parar —me dijo con su sorna habitual— a parar... a la muerte... Pero tiene usted razón, deberíamos saber antes algo más del misterio de la vida» p. 116). La actitud de echar mano de la risa en cuestiones tan solemnes no es extraña en el autor de *El novelista*, y él la explica en su análisis del «Humorismo» ⁴³ como rasgo de toda la literatura española, es el «reír por no llorar» de Quevedo o Larra.

De las alusiones funerarias del libro, alguna con pretensiones de inmortalidad: «Busco (...) Algo en lo que grite el pitido inmortal que no está sino en ese silbido en que se reúne la vida y la muerte» (p. 43) ⁴⁴, destacan unos cuantos recursos con los que el «hombre perdido» habrá de consolarse. «La infidelidad de la mujer es el único consuelo de tener que morir, porque sería imposible resistir la muerte si no dudásemos de alguna manera de la vida» (p. 38). La actual postura ante el amor de Gómez de la Serna ⁴⁵ da cuenta de su resignada manera de enfrentarse a la realidad.

⁴² Vid. las razones del sarcasmo que aparecen en el comentario sobre esta expresión hecho en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa»: «¿Dónde vamos a parar? No me gustó nunca hacer esta pregunta y ahora después de escribirla me parece más absurda. Vamos a parar aquí mismo, a la gusanera de este barrio y por eso es más sin solución el problema y sólo lo que podamos conseguir aquí mismo es factible», p. 10.

⁴³ R. Gómez de la Serna, *Ismos, ob. cit.*, p. 219. Vid. a este respecto F. Ponce, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968, p. 95. Allí insiste en la trascendencia de la muerte para entender la obra, pero unida a la idea del amor.

⁴⁴ Aunque a la postre se renuncie en *¡Rebeca!* a la idea de la inmortalidad, no faltan en ella algunas alusiones en ese sentido «él no perdía esa obsesión por la mujer que era lo único que vencía la muerte», p. 17, o «Rebeca sustituiría a la muerte en vida», p. 104.

⁴⁵ Cfr. R. Gómez de la Serna, *¡Rebeca!*: «No quería otro absoluto que el del amor porque de haber algún absoluto sólo era ése, como base de elevar la co-participación de la vida», p. 202.

La negatividad del remedio hace que debamos considerarlo muy inferior al siguiente, que, por otro lado, tiene la humildad de lo posible: «¡A lo mejor esa jaula vacía de un loro que tiene la mujer de traje rojo me daría el contacto con la realidad que busco para no morir en vano!» (p. 95). Ramón no se muestra propenso a imaginar fantasías inmortales, pues su compromiso con la vida es demasiado completo, pero sí desea una especial intensidad en su trazo vital que, al menos, afrente a la invencible muerte.

LA IDENTIDAD DEL TIEMPO

Dicha intensidad no consiste sólo en el trato con las cosas ahí apuntado, además, supone acentuar el valor del paso del tiempo. El escritor responde ante él de dos formas, con el intento de aprovechar el instante hasta el límite: «En los días de desesperación del presente, quito horas al sueño como despojando a la muerte antes de que ella me despoje definitivamente —¡la gran usurera!— y aprovecho el vivir como si fuera a morir pasado mañana. Es lo único que le queda como resarcimiento y venganza, al hombre perdido del presente» (p. 154). Y también contesta con la aguda conciencia de su desbocado paso. Gómez de la Serna disfraza la consunción humana con neologismos: «Existen los gaumerios alrededor nuestro, los gaumerios que son unos corpúsculos que consumen nuestro tiempo, el tiempo de que nos vamos desescamando, el tiempo que vemos desoladamente cómo vamos perdiendo» (p. 50); o con metáforas vegetales (no se olvide que la flor es símbolo de la fugacidad): «todo momento que pasa tiene su esqueleto como la hoja que se mira al trasluz ¡y se van perdiendo los momentos sin verles el esqueleto!» (p. 98), pero estas tretas apenas sirven para dejar constancia de la irreparable huida del tiempo. Una observación más hay que hacer al respecto. El hombre «pierde» su tiempo, la coincidencia léxica con el hombre «perdido» no es casual y apunta a la trascendencia del problema temporal en la circunstancia difícil del hombre contemporáneo.

Pues bien, a pesar de saber qué hacer con él, Gómez de la Serna a la hora de definir el tiempo se limita a expresar su estupefacción: «La identidad del tiempo es de lo más desconcertante porque vivimos lo que ya está muerto» (p. 51). En cambio, cuando abandona lo seudofilosófico para descender a los predios de la

vida diaria, el autor se apropia de la escasa seguridad que permite su contexto: «—Mi última deducción es que la vida es volver a casa a las nueve de la noche. / —¡Hombre! ¡Qué novedad! ¿Y eso por qué? / —Porque ése es el mayor resumen de que se vive, de que se tiene un día más y de que probablemente se comenzará el próximo» (p. 127). Lo elemental y casi perogrullesco de la apreciación certifica las limitaciones de la condición humana en su afán por conocer. El hombre apenas cuenta con la sabiduría del «día siguiente».

Vemos cómo Ramón está angustiado por el tiempo que fluye y, sin embargo, siente el peso de su vacío: «Todas esas cosas que entretienen el día vacío, lleno de ahorcados de su corbata» p. 178). El resultado es ejemplar de los conflictos con que vive el personaje. Por un lado, lo encontramos angustiado a causa de la pérdida temporal; por otro, busca terminar con el permanente fluir. Hasta existen lugares especializados en estas labores, el citado Luna Park: «Allí se celebraba el crimen científico y progresivo de matar el tiempo y en los tiros al blanco se tiraba contra las horas pensionales y contra el alma de las dueñas de pensión» (p. 72). La contradicción sólo se mitiga si pensamos en la fuga de la realidad que termina por plantear la obra, una huida definitiva precedida de otras parciales, pequeños suicidios previos de una conciencia demasiado lúcida para poder seguir soportando el oficio de vivir.

Pero el pensamiento ramoniano sobre el tiempo en general hay que relacionarlo con lo que opina el protagonista acerca de su época, «ese tiempo de perdición» ⁴⁶. En los pasajes más ecuanímenes se contenta con nombrar el tiempo de igual modo que al hombre: «Muchas veces dejo sin cuerda al reloj porque estoy extenuado y porque no merece que uno se esfuerce en que continúe un tiempo tan desorientado» (p. 66). Pero generalmente su pluma se muestra más acerba y la razón principal de crítica es la falsedad que ve alrededor: «Me alejé mirando con desprecio aquella mentira colectiva, digna de un tiempo en que todos se engañan por grupos» (p. 32). Así llegamos a la insalvable falta de acuerdo entre el «hombre perdido» y su entorno, una distancia que lleva a Ro-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108. Este es un aspecto de la temporalidad especialmente cuidado en *Rebeca*! Allí se habla, p. e., de la «inseguridad recalcitrante de su época», p. 122. No se olvide que la conflictiva circunstancia histórica que rodeó a esta obra de 1936 propiciaba tales reflexiones.

dolfo Cardona a hablar de quijotismo ⁴⁷ en él. Al respecto, algunos críticos han leído el volumen como la metáfora de las dificultades humanas en el siglo XX ⁴⁸.

EL ÉXTASIS DE LOS OBJETOS Y EL LENGUAJE

Hasta aquí la unanimidad que planteábamos al principio de nuestra exposición. Al fin la suma de las amenazas comentadas consigue extraviar al hombre. Sólo queda una presencia que le sirva de apoyo incondicional, los objetos ⁴⁹. Estos son cada vez más autónomos conforme se asienta la edad contemporánea ⁵⁰ y si tenemos en cuenta que se ha relacionado de forma estrecha a Ramón con la «caótica acumulación moderna» ⁵¹, no resulta del todo incoherente que berenjenas (pp. 98 ss.), paraguas (pp. 203 s.), aperitivos (pp. 192 ss.), escobas (p. 80) o tallarines (p. 29) pasen a ser los acompañantes más positivos del periplo aquí reseñado. En realidad, ellos constituyen el único antídoto verdaderamente útil: «Yo sabía qué copa sin fondo era la del aperitivo, pero sólo ese brebaje calmaba mi inquietud de no saber, de ver bajo una hora tan meridiana un mundo sin ideal y sin pensamiento» (p. 193).

Por ejemplo, la berenjena, elegida al «azar» (p. 158) ⁵², demuestra la importancia de la personificación de los seres inanimados al afirmar: «Soy lo que soy plenamente, como un arma contundente para la imbecilidad de no comprender la vida»

⁴⁷ R. Cardona, *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1957, p. 61. Me señala el profesor R. Cardona que, al recibir este libro Gómez de la Serna, el escritor destacó lo acertado de tal idea.

⁴⁸ J. L. Rodríguez de la Flor, «Introducción» a R. Gómez de la Serna, *Pequeños relatos ilustrados*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987, p. 22; A. del Rey Briones, «Ramón y la novela», *Ínsula*, 502 (1988), pp. 17-8, p. 18 a.

⁴⁹ R. Chacel, «Pensábamos entonces», *Revista de Occidente*, 7-8 (1981), pp. 188-195 p. 191.

⁵⁰ L. Spitzer, «La enumeración caótica en la poesía moderna», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 247-291, p. 288; J. E. Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 58.

⁵¹ E. Frutos, «Ramón en el Retiro», *El Noticiero Universal*, 19-12-1961.

⁵² Conviene recordar declaraciones de principios inamovibles en su trayectoria: «¡Abolir lo mejor que hay en la vida!... ¡No hay que abolir el azar! ¡No!»; *Rebeca*, p. 77. Referencia que ha de recordar el poema de Mallarmé, «Un Coup de Dés», al que, sin duda, homenajea Ramón. O. Paz ha hecho sugerentes consideraciones acerca de esa composición en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1987 (1.ª ed., 1974), pp. 159 s.

(p. 101). Con ellos el escritor dice «intimar» p. 103), pues poseen el don de ser compañía: «La escoba es la gran compañera de las miradas, la gran consoladora de la distracción del solitario» p. 80). La soledad del «hombre perdido» sólo tiene alivio en la cordialidad de los objetos⁵³, una cordialidad especialmente puesta de manifiesto en las reuniones de cosas que son los museos: «Me interesaba lo no político de la vida y buscaba uno de esos museos secretos que no tienen que ver nada con los millonarios y que tienen una cordialidad salvadora» p. 205)⁵⁴. Hasta tal punto ocupan un lugar destacado en el libro que uno de los innumerables objetivos que persigue el protagonista es «la novela de detrás de las cosas» (p. 107). Con todo, el escudo protector que prepara Ramón con dichos elementos no será suficiente para eliminar la perdición y la prueba de su fracaso es que la serie de museos en las páginas finales⁵⁵ no basta para evitar el desenlace.

La «nebulosa», vislumbrada entre bromas y veras en *El incongruente* y de cuyos peligros nos habla *El novelista*, no alcanzó a expresarse plenamente en esa obra tan cercana a *El hombre perdido* que es *¡Rebeca!* La razón es que, a pesar de que hable el narrador de la esperanza perdida de Luis⁵⁶ o de que emplee expresiones como «más indeciso que nunca»⁵⁷, «más triste que nunca, más desesperado»⁵⁸, semejantes comentarios tan sólo sirven para hacer la llegada del amor más sorprendente y eficaz. La única vez que aparece el sintagma «hombre perdido»⁵⁹ en *¡Rebeca!* es cuando ya la amante suprema, Leonor, ha entrado en escena. El amor termina por vencer a la perdición y, por tanto, a la «nebulosa»: «El amor está lleno de la tristeza de perderse, pero no

⁵³ En *¡Rebeca!* esto es así hasta el punto de que la mujer buscada se aparece al amante en forma de «tetera azul», pp. 19 ss. Añádanse las consideraciones sobre el tapiz, p. 74, o el paraguas, p. 96. Este último también consolará al «hombre perdido».

⁵⁴ La revelación de la dama en *¡Rebeca!* está ligada al museo, vid. capítulo XV, pp. 65-6.

⁵⁵ «Nunca había querido suponerme ese Museo de la decapitación», p. 201; o «Había acertado su nombre y podía pasar al Museo de los Armarios de luna», p. 206.

⁵⁶ «Ya podía ser dadivoso y falso con aquella mujer puesto que había perdido la esperanza de Rebeca», *¡Rebeca!*, p. 156.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 214.

hay otro camino para recobrase»⁶⁰. La eufórica tensión del final de esa novela ratifica la esperanza de una victoria que, con el tiempo, vendrá a desmentir un vagabundo muerto en los descampados del ferrocarril, una historia laxa, desanimada, la «nebulosa» al fin. Es decir, un punto de llegada que anunciábamos al comienzo, «la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido»⁶¹.

Sólo la existencia del libro *El hombre perdido* se alza contra el nihilismo de las consideraciones aquí reproducidas. En *¡Rebeca!*, Gómez de la Serna comenta que «La vida sin novela no tiene ningún interés»⁶², pues bien, con su salida de 1947 lo que ha hecho es dar interés (o mejor, dar razón de ser) a una vida que antes carecía de esa cualidad, precisamente al hacer del vacío una narración. No podía ser de otra manera en un literato «puro»⁶³, poseído por un memorable frenesí creador⁶⁴, en su obra «de la exacerbación estilística»⁶⁵, el lenguaje se convierte en el verdadero protagonista de la obra⁶⁶ y la respuesta salvadora a la catástrofe que nos ha contado. Podrá él mismo descreer en algunos tramos del relato sobre la validez del instrumento, pero los lectores saben que la soledad, con las historias, hiere menos. Terminamos con el comentario más lúcido que se haya hecho sobre la cúspide de la narrativa ramoniana⁶⁷:

This novel, with its chaotic conglomeration of words, asks the question, «What is real in life?» It seems as if Ramón in answering it had been inspired by this thought from the Upanishads:

The sun set, the moon obscured, the fire dead,
what light illumines the man?

Speech illumines him. It is by the light of words
that he moves or is still.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 218.

⁶¹ «Prólogo a las novelas de la nebulosa», p. 13.

⁶² *¡Rebeca!*, p. 78.

⁶³ C. González-Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias*, Barcelona, Noguer, 1951, p. 99; G. de Torre, *Las metamorfosis de Proteo*, BB.AA., *Losada*, 1956, p. 70.

⁶⁴ N. Dennis, «Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna (El alma en pena de Ramón)», *Revista de Occidente*, 80 (1988), pp. 7-22, p. 22.

⁶⁵ G. Gómez de la Serna, *Ramón (Obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963, p. 198.

⁶⁶ R. Senabre, «Ramón en pugna con el lenguaje», *Ínsula*, 502 (1988), p. 15, p. 15 b.

⁶⁷ R. Cardona, *ob. cit.*, pp. 164-5.

BLANK PAGE